دراسة مقارنة لمشهد الاستقبال من مسرحية الشخص للأخوين رحباني بين لبنان ومصر

م.د/ سهيلة عبد المعطي عثمان علي*

الشـعب هو الجماعة من الناس تخضـع لنظام اجتماعي واحد[1] فهو قوام الدول، وعادةً ما يواجه مشاكل مختلفة منها الاجتماعية وأخرى اقتصادية وسياسية، وقد يتعرض لاضطهاد وإهمال وضعف من المسـؤولين، ويمكن أن تتشـابه مصـائر الشـعوب وبعضـها البعض، وتتكرر معهم نفس التجارب على اختلاف البلاد فيختلف رد فعل كل شـعب على حسـب طبيعته، وبالتالي يظهر صـدى هذا الرد في الفنون المختلفة، ومنها الفن المسرحي وبالأخص المسرح الغنائي الذي برع في تقديمه الأخوين رحباني، إذ قدموا مسرحيات غنائية كثيرة مختلفة الأجواء فمنها ما تدور أحداثها في مناخ القرية، وأخرى في مناخ المدينة ومشـاكلها وهموم ناسـها مع إطلالات على شـؤون الحكم والحكام وعلاقتهم بالفئات الشـعبية[2] مثل مسرحية (الشخص)، والشخص مسرحية غنائية سياسية عرضت على مسرح البيكاديللي ببيروت أواخر سـتينات القرن العشـرين بطولة فيروز من إخراج صـبري الشـريف، وتعد من أكثر مسـرحيات الرحابنة نسـخاً حيث أعادا عرضـها في أوائل الثمانينات بعد الانفصـال عن فيروز وأدت دور البطولة رونزا[3]، ولأن الجمهور المصري أول الجماهير العربية المتذوقة للمسرح الغنائي حيث يُظهر تفاعله مع العروض المقدمة له بشكل مباشر، فإما أن يكون راضـياً عن العرض أو مسـتاءً منه وخصـوصـاً عند اختلاف اللهجة عن لهجته المصـرية، فقد حرص الأخوين رحباني عندما قدما مسرحية (الشخص) إلى الجمهور المصـري عام 1982م على "تمصـير" المسـرحية إذ أُوكل إلى الشـاعر أمل دنقل تغيير المسـرحية من اللهجة اللبنانية إلى اللهجة المصـرية وأدت فيها دور البطولة عفاف راضـي، مما أوجب على الملحنين والشـاعر تغيير بعض أغاني المسـرحية وتعديل بعض المشـاهد لتتناسـب والجمهور المصري.

*مدرس دكتور بقسم الموسيقى العربية _ شعبة تأليف، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة.

1) **المعجم الوجيز**، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1992م، ص343.

2) **نبيل أبو مراد**: "**المسرح الرحباني**"، مجلة العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 710، الكويت، يناير 2018م.

3) **حمزة عمر**: "**في المسرح الرحباني "الشخص" شخصيات بلا أسماء**"، الموقع الرسمي لجمعية تونس الفتاة، 12/27/ 2016م.

مشكلة البحث:

لاحظت الباحثة أن غناء بياعة (البَنَدُورَة / الطماطم) للشـخص في مشـهد الاسـتقبال هو أول اختلاف في "مسرحية الشخص" للأخوين رحباني بين النسختين اللبنانية والمصرية إذ لحنا أغنية لكل نسخة، لذا رأت الباحثة تناول الأغنيتين بالدراسة المقارنة والتحليلية للوقوف على نقاط التشابه والاختلاف بينهما.

أهداف البحث:

1) التعرف على مسرحية الشخص.
2) إظهار التباين في أغنية بياعة (البَنَدُورَة / الطماطم) للشخص بين لبنان ومصر والمقارنة بينهما.

أهمية البحث:

بتحقيق هدفي البحث يمكن الاستفادة من تجربة الأخوين رحباني في إعادة عرض مسرحية غنائية لبنانية لجمهور مختلف كالجمهور المصـري وطريقة تعاملهما مع العرض كملحنين غير مصـريين في معالجة الأعمال المسرحية الغنائية لتتناسب مع الجمهور المقدم له العرض.

أسئلة البحث:

3) ما هي مسرحية الشخص؟
4) ما الفرق بين أغنية بياعة (البَنَدُورَة / الطماطم) للشخص بين العرض اللبناني والعرض المصري؟

حدود البحث:

حدود زمانية: عام 1968م – عام 1982م.

حدود مكانية: الجمهورية اللبنانية وجمهورية مصر العربية.

إجراءات البحث:

- منهج البحث: اعتمدت الباحثة على منهجين في هذا البحث وهما:

أولاً: **(المنهج المقارن)** وهو منهج يعتمد على الموازنة أو المضـــاهاة بين حالتين مختلفتين جوهرياً أو أكثر وتحدثان في السـياق الطبيعي، وهو منهج شـائع في جميع العلوم الإنسـانية والاجتماعية، وفيه تتم المقارنة بين ظاهرتين سـلوكيتين في ثقافتين مختلفتين بينهما قدر من الاشـتراك من ناحية وقدر من الاختلاف من ناحية أخرى[1].

---

1) **آمال مختار صادق، فؤاد أبو حطب: "مناهج البحث وطرق التحليل الإحصائي"**، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة محمد عبد الكريم حسان، الجيزة، 2010م ، ص 118، 119، بتصرف.

ثانياً: (المنهج وصــفي – تحليل محتوى)، وهو المنهج الذي يهدف إلى وصــف الظاهرة وصــفاً علمياً دقيقاً ويشمل تحليل بياناتها وبيان العلاقة بين مكوناتها[1].

-عينة البحث: عينة منتقاة من مســرحية الشــخص في مشــهد الاســتقبال جزء غناء بياعة (البَنَدُورَة / الطماطم) للشـخص حيث إنه يمثل أول اختلاف لاحظته الباحثة في نسـختي المسـرحية واكتفت الباحثة به نظراً لضيق نطاق البحث وهي كالتالي:

أ. في لبنان أغنية (جبلية النسمة) مع رقصة دبكة.

ب. في مصر أغنية (يا وابور الساعة 12) مع رقصة شعبية.

- أدوات البحث:

يعتمد هذا البحث بشكل أساسي على الملاحظة[2] الشخصية للباحثة من خلال استمارة تحليل البيانات مع استخدام أدوات مُعِينَة لتحقيق أهداف البحث وهي:

ـ التسجيلات المرئية والصوتية لعينة البحث.

– المدونات الموسيقية للأغاني عينة البحث.

مصطلحات البحث:

1. دبكة Dabke:

رقصـة شـعبية جماعية مصـحوبة بالعزف والغناء شـائعة في بلاد الشام وتقوم على قرع الأرض بالأرجل قرعاً إيقاعياً حيث يصــطف فيها الراقصــون إما على شــكل صــف أو قوس أو دائرة، تمارس غالباً في المهرجانات والاحتفالات والأعراس[3].

2. الأغنية التراثية اللبنانية Folk song:

هي أغنية تعود إلى مزيج من حضــارات وشــعوب خصــوصــاً السـريانية والبيزنطية وإنها تأثرت بفلكلور بلاد الشام والموسيقى المصرية والتركية[4].

1) **آمال مختار صادق، فؤاد أبو حطب: "مناهج البحث وطرق التحليل الإحصائي"**، مرجع سابق، ص 98.

2) المرجع السابق، ص 137.

3) **معجم قبس الحاسوبي**، جامعة بيرزيت، الضفة الغربية، فلسطين، بتصرف https://sina.birzeit.edu/qabas/lemma/2021887000

4) **هنادي عيسى: "غدي الرحباني يسرد تاريخ الأغنية اللبنانية ويحلل هويتها"**، الإندبندنت عربية، الثلاثاء 7 مارس2023م.

3. المراسم Protocol:

هي مجموعة الإجراءات والتقاليد والأعراف وقواعد اللياقة المكتوبة وغير المكتوبة التي تسود المعاملات والاتصالات الدولية وتحكم السلوك الرسمي والدبلوماسي كقواعد مقننة متفق عليها ومعترف بها، ويتم مراعاتها والتقيد بها في المناسبات الوطنية وفي العلاقات الدولية الرسمية الدبلوماسية[1].

4. المسرح الغنائي Musical Theatre:

هو نوع من أنواع المسرح الذي يدمج بين العناصر الدرامية والغنائية والرقص. يتميز هذا النوع من المسرح باستخدام الأغاني والموسيقى كجزء أساسي من العرض المسرحي، حيث تستخدم للتعبير عن العواطف وتطوير الحبكة الدرامية، وتعزيز الرسائل التي يرغب العرض في توصيلها[2].

5. المسرح التسجيلي Documentary Theatre:

هو مسرح تقريري يعبر عن وجهة نظر الجماهير العريضة؛ أملاً في إبراز عنصر التهييج السياسي في إدانة موقف معين[3]، ويلتزم بأحداث العصر بحيث تشكل السجلات، والبيانات الحكومية الرسمية، والتقارير الصحفية والإعلامية، وجميع شواهد العصر أساس العرض المسرحي، ويكون الاختيار فيه مركزاً على قضية اجتماعية أو سياسية تشتمل على مضمون إنساني عام[4].

6. التحليل الثقافي Cultural Analysis:

هو مجموعة من الأساليب لجمع وتحليل البيانات الثقافية بشكل منهجي حول كيفية تفكير الأشخاص في المجموعات الثقافية، ويوفر التحليل الثقافي نظرة ثاقبة للمعرفة الثقافية المشتركة التي تكمن وراء اختيارات الناس وسلوكهم ومعتقداتهم[5].

7. البندورة أو الطماطم Tomato :

الطَّماطِم أو البندورة أو القوطة أو مَطِيشة، نبات ذو أهمية اقتصادية عالية من الفصيلة الباذنجانية، تزرع في المناطق المعتدلة والحارة. يعتقد أن تسمية طماطم جاءت من لغة الأزتيك في المكسيك الوسطى وهي مشتقة من كلمة ناوتيلية تسمى tomatl ، وبَنَدُورة عن الإيطالية (pomodori)، وقد

---

1) السيد بهنسي: "البروتوكول الرسمي والدبلوماسي"، ط1 عالم الكتب للطباعة والنشر، القاهرة، 2013م، ص17- 18.

2) Rob Eckland, Musicals and musical theatre, BBC, BITSIZE,bbc.co.uk/bitsize/articles/zbhqjhv.

3) **سيد علي إسماعيل: " بداية المسرح التسجيلي في مصر"**، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، يناير 2017، ص 18.

4) **عبد الفتاح قلعه جي: "المسرح التسجيلي.. كشف للحقائق ومواجهة للتغيير"**، بحث منشور، مجلة الحياة المسرحية، وزارة الثقافة السورية، مديرية المسارح والموسيقى، دمشق، سورية العدد 71، ص 96، 101، بتصرف.

5) International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences (Second Edition) , 2015.

نشـأت البندورة في أمريكا الجنوبية، وانتشـرت في جميع أنحاء العالم، وذلك بعد الاسـتعمار الإسـباني للأميركتين[1]، وتزرع الطماطم في مصـر في الصـعيد والدلتا في الأراضـي الطينية الثقيلة، والرملية[2]، أما في لبنان تشتهر زراعتها في المناطق الجبلية[3].

دراسات وبحوث سابقة مرتبطة بموضوع البحث:

تعددت الدراسات والبحوث التي تناولت المسرح الغنائي عامة ومسرح الأخوين رحباني بصفة خاصة، لذا اختارت الباحثة بعضاً من هذه الدراسات والبحوث الأكثر حداثة، مع التطرق إلى دراستين تناولتا الضيافة ومراسم الاستقبال، ودراسة أخرى تناولت الرقصة الشعبية الشامية (الدبكة) وذلك للاستفادة منهم في تحليل عينة البحث، وهي إجمالاً سبع دراسات مرتبة حسب التسلسل الزمني من الأقدم إلى الأحدث.

1-الدراسة الأولى: أسلوب صياغة الأغنية العربية في الدراما المسرحية في القرن العشرين والعقد الأول من القرن الحادي والعشرين*

هدف البحث إلى: توضيح العلاقة بين الأغنية المسرحية والخط الدرامي في العمل المسرحي، الوصول إلى دور الأغنية المسرحية في مسرحيتي (ريا وسكينة/ علشان خاطر عيونك) في القرن العشرين، اقتراح تلحين نموذجين للأغنية المسـرحية من ألحان الباحث (مسـرحية المهاجر) في العقد الأول من القرن الحادي والعشـرين، اتبع الباحث **المنهج الوصـفي (تحليل محتوى)**، أما **عينة البحث** فكانت أربعة نماذج متنوعة بين ديالوج وطقطوقة من تلحين بليغ حمدي/ عمار الشـريعي/ الباحث) ، ومن **النتائج** التي توصـل لها الباحث أن الأغنية المسـرحية غالباً ما تكون معبرة عن الموضـوع الدرامي للعمل المسـرحي، قد تندرج الأغاني المسرحية تحت القوالب الغنائية المتمثلة في قالب الديالوج والطقطوقة.

ترتبط هذه الدراسة بالبحث الراهن: من حيث تناولها دور الأغنية المسرحية وأهميتها كأحد عناصر الدراما في المسرحية كذلك القوالب التي تناسب لصياغة لحن الأغنية المسرحية.

---

1) https://ar.wikipedia.org/

2) **محمود الدسوقي: " تاريخ المجنونة في أرض المحروسة.. متى أكل المصريون الطماطم للمرة الأولى؟"**، بوابة الأهرام، 4 أكتوبر 2021، https://gate.ahram.org

3) زراعة البندورة الجبلية في لبنان، موقع آراد برنديك، https://aradbranding.com/

***محمود عبد الفتاح محمد محسب:** بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقى، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، المجلد الثامن والعشرون، إبريل 2014م.

2-الدراسة الثانية: مراسم الاستقبال السياسي بغرناطة*

تهدف هذه الدراسة إلى إظهار تفوق الحضارة الإسلامية في نشاط الدبلوماسية وعلم العلاقات الدولية وتختص بجانب واحد ألا وهو مراسم استقبال السفراء والرسل والشخصيات ذوي المكانة والثقل، واتخذ الباحث زيارة ابن خلدون للأندلس خلال عصر بني نصر أو بني الأحمر بغرناطة نموذجاً، وقد تعرض الباحث إلى صفات وحقوق السفراء في الإسلام، وهي ما وجدها الباحث مطابقة لما وضعه العالم الحديث من حقوق السفراء والرسل وواجباتهم في معاهدة فيينا 1961م، وقد أفرد الباحث في الدراسة المراسم العامة لاستقبال السفراء، وهي أولاً: صالة الاستقبال، ثانياً: دار الضيافة، ثالثاً: التوديع الدبلوماسي، ذكر الباحث نماذج من مراسم استقبال السفراء في المشرق بداية من عهد النبوة وكيف كان النبي صلى الله عليه وسلم يستقبل الوفود من العرب وغيرهم، ثم الخلفاء الراشدين ثم الدولة الأموية ثم الدولة العباسية، وانتقل إلى مراسم استقبال السفراء بالأندلس حيث تكون في أربعة مراحل، المرحلة الأولى الإعداد والتحضير، والمرحلة الثانية حفل الاستقبال، والمرحلة الثالثة الضيافة، والمرحلة الرابعة التوديع، في الختام توصل الباحث إلى أن ملوك غرناطة قد راعوا قواعد الدبلوماسية وأولوها اهتماماً كبيراً إذ أدخلوها ضمن أسلحتهم التي أعدوها في معركة البقاء على أرض الأندلس.

ترتبط هذه الدراسة بالبحث الراهن: من حيث تناولها المراسم العامة للاستقبال والضيافة ومراحلها والأماكن التي تناسب وتتفق مع هذه المراسم مما يساهم في تحليل أسلوب الأخوين رحباني في تأليف مشهد استقبال الشخص كأحد المسؤولين الكبار والمراسم التي أعدوها لاستقباله.

3-الدراسة الثالثة: تأثير الثقافة الموسيقية الشعبية على السلوك الإنساني – الدبكة الشعبية نموذجاً**

هدفت الدراسة إلى: التعرف على مفهوم الثقافة الشعبية وكيفية تأثيرها على السلوك الإنساني كذلك التعرف على السلوك الإنساني من خلال الدبكة الشعبية في المجتمع الأردني، واتبع الباحث **المنهج الوصفي** (تحليل محتوى)، أما **عينة البحث** فكانت أربعة نماذج من الرقصات هي (الدحية أو السامر، يا ظريف "زريف" الطول، السحجة، الدبكة الشمالية)، ومن **نتائج الدراسة** أن الدبكة عبارة عن رقص بسيط يناسب

* **أحمد محمد عبد المقصود:** دراسة منشورة، المجلة العلمية لكلية السياحة والفنادق، جامعة الإسكندرية، مجلد 18,1، عدد 1، ديسمبر 2021م، عدد خاص لنشر أبحاث الويبنار الدولي " قوة التراث الثقافي في التطوير الاجتماعي والاقتصادي".

**علاء معين فريح ناصر: بحث منشور، مجلة بحوث في التربية النوعية، كلية التربية النوعية، جامعة القاهرة، عدد 41، القاهرة، يناير2022م.

الفلاحين، وتمارس الدبكة في زمان يحيط به الفرح من كل جانب وفي مكان منبسط فسيح وهذه الرقصة تفي بمتطلبات الفلاحين وتمثل حياتهم وتفكيرهم والرقص فيها موقع والغناء موزون.

ترتبط هذه الدراسة بالبحث الراهن: من حيث تناولها الرقصة الشعبية الشامية (الدبكة) وهي الرقصة التي استخدمها الأخوين رحباني في مشهد استقبال الشخص في النسخة اللبنانية كتحية له.

4-الدراسة الرابعة: مفهوم الضيافة في الحضارات القديمة*

من خلال هذه الدراسة نتعرف على أبرز حضارات العالم القديم التي اهتمت بالضيافة ومنها الحضارة المصرية القديمة والحضارة اليونانية والحضارة الرومانية على وجه التحديد، كما تشير هذه الدراسة إلى مفهوم الضيافة في الأديان السماوية وذلك لتأكيد أهميته من الناحية الدينية فلا يقتصر فقط على ما نعرفه في وقتنا الحالي، بل إن جذور هذا المفهوم توضح كيف كان هناك إرهاصات أولى في العالم القديم. استعرضت الباحثة مظاهر الضيافة في الحضارة المصرية وطقوس الترحاب بالضيف في مصر قديماً والتي من بينها تواجد عازفين يقومون بأداء بعض الأغنيات وعزف الموسيقى أثناء العشاء، وكذلك راقصين يؤدون بعض الرقصات كنوع من التسلية أثناء العشاء، أيضاً تناولت مفهوم الضيافة في الحضارة اليونانية ورموز الضيافة المتوارثة وطقوسها عند اليونانيين قديماً، كذلك تناولت صناعة الضيافة في روما القديمة، ثم انتقلت إلى مفهوم الضيافة في كلٍ من الفكر اليهودي والمسيحي والضيافة في الإسلام. اختتمت الباحثة الدراسة بسرد أوجه الاختلاف والشبه بين الحضارات القديمة وتوصلت إلى تفرد الحضارة الرومانية في مجال صناعة الضيافة، أما الحضارة اليونانية والحضارة المصرية فقد تعاملا مع الشق الديني لهذا المفهوم أكثر من الشق الحضاري.

ترتبط هذه الدراسة بالبحث الراهن: في تناولها أشكال ومراسم استقبال الضيوف وهو ما يتوافق مع المشهد عينة البحث حيث تساعد هذه الدراسة في التحليل الثقافي لمشهد الاستقبال.

5-الدراسة الخامسة: التجديد والإبداع في مسرح الأخوين رحباني مسرحية "أيام فخر الدين" نموذجاً **

تكمن أهمية الدراسة بالتعرف على خصائص ومميزات التجربة الإبداعية الرحبانية من خلال مسرحية "أيام فخر الدين" لما لها من أبعاد مهمة على صعيد المسرح الغنائي العربي، وقد حاول الباحث من خلال هذه الدراسة تسليط الضوء على مسرح الأخوين رحباني الغنائي والأشكال والقوالب التي بنيا عليها مسرحياتهم

---

* **زينب أحمد السقيلي:** بحث منشور، مجلة السياحة والفنادق والتراث، كلية السياحة والفنادق، جامعة مطروح، مج 4- العدد2، يونيو 2022م.

نهيل سلوم: دراسة منشورة، مؤتمر الموسيقى العربية 31، أكتوبر 2022م، وزارة الثقافة، المركز الثقافي القومي، دار الأوبرا المصرية.

الغنائية. تحدث الباحث عن الأشكال التي استخدمت في مسرحية "أيام فخر الدين" ثم قدم قراءة تحليلية نقدية للعمل المسرحي الفني المنتقى. قد استعرض الباحث خلال الدراسة الفكرة الدرامية لمسرحية "أيام فخر الدين"، الأشكال والقوالب الآلية التي بنيت عليها المسرحية وهي (مقدمة موسيقية، فواصل موسيقية، موسيقى تعبيرية، موسيقى مرافقة لرقصة، خلفية موسيقية مرافقة للحوار المحكي الغير ملحن)، أما الأشكال والقوالب الغنائية هي (حوار غنائي، حوار محكي، سردي ملحن، سردي غير ملحن، أغنية، أهازيج، هتافات تهليليه، نداء، زجل، طقطوقة، موال، ابتهال، مونولوج، دندنة، ليالي، نشيد)، من نتائج الدراسة أن مسرحية أيام فخر الدين تمثل إحدى الذروات المسرحية التي حملت معها كل عناصر البناء المسرحي الموسيقي والغنائي وقد شكلت حداً فاصلاً في المسرح الرحباني بين مرحلتين مرحلة شعرية رمزية رومانسية قروية، ومرحلة تجمع كل هذه المميزات يضاف إليها قدر من الواقعية الاجتماعية المدنية.

ترتبط هذه الدراسة بالبحث الراهن: في تناولها المسرح الرحباني من كل جوانبه تاريخياً وموسيقياً وتحليلها لأحد أكبر الأعمال المسرحية للأخوين رحباني وتفصيلها للأشكال والقوالب الآلية والغنائية التي استعملت في المسرحية مما يساهم في تحليل عينة البحث الحالي واستنتاج القوالب والأشكال التي استعملت فيه.

6-الدراسة السادسة: المسرح الغنائي اللبناني، تجربة رائدة في الإبداع الموسيقي*

تناولت الدراسة المسرح في لبنان، أيضاً المسرح الغنائي اللبناني وقد عرف الباحث بعض العاملين في المسرح الغنائي اللبناني مثل الأخوين رحباني وكيفية توظيف الفلكلور بكافة أشكاله في قصص وحكايات وقبضايات وغناء ومباريات زجلية ودبكات في مسرحياتهم، فأسروا الجمهور الذي وجد حياته اليومية على المسرح، ومنذ منتصف ستينات القرن العشرين إلى منتصف سبعينات القرن نفسه وصل المسرح الغنائي اللبناني إلى قمة مجده مع الأخوين عاصي ومنصور الرحباني وفيروز.

ترتبط هذه الدراسة بالبحث الراهن: من حيث تناولها المسرح الغنائي اللبناني والدور القوي الذي قام به المسرح الرحباني في تشكيل هوية المسرح الغنائي اللبناني.

7-الدراسة السابعة: المسرح الغنائي في بلاد الشام ومصر (القباني والرحابنة)**

تناولت الباحثة في هذه الدراسة المسرح الغنائي في بلاد الشام، وبدأت بأبي خليل القباني وتاريخه ومراحل تطوره من بلاد الشام حتى وصل إلى مصر. كذلك عرضت المسرح الرحباني وبداياته وتطوره وأنواع

* يوسف طنوس: دراسة منشورة، مؤتمر الموسيقى العربية 31، أكتوبر 2022م، وزارة الثقافة، المركز الثقافي القومي، دار الأوبرا المصرية.

** عبير الجابي: دراسة منشورة، مؤتمر الموسيقى العربية 31، أكتوبر 2022م، وزارة الثقافة، المركز الثقافي القومي، دار الأوبرا المصرية.

القضـايا التي يتناولها والتنوع بين القرية والمدينة، ولمسـت الجانب الفلسـفي للمسـرح الرحباني والأفكار التي يهدف إلى إبرازها. وتوصلت الباحثة إلى تأثير المسرح الرحباني في المشرق العربي إذ كان له حضوراً قوياً في ثقافة المتلقي إلى حد يصح القول إن الحالة الرحبانية هي جزء من التكوين الثقافي لأبناء بلاد الشام.

ترتبط هذه الدراســة بالبحث الراهن: من حيث تناولها المسـرح الرحباني منذ نشـأته إلى ذروته وتأثيره على المجتمع اللبناني خاصة والشامي عامة مما يساهم في تحليل عينة البحث من النسخة اللبنانية.

» يتكون البحث الحالي من شقين:

- أولاً (الإطار النظري) ويكون في شكل محورين:
  - المحور الأول "المسرح ومسرح الأخوين رحباني".
  - المحور الثاني "مسرحية الشخص".
- ثانياً (الإطار التطبيقي)

وفيه تسـتعرض الباحثة دراسـة مقارنة تحليلية لنماذج عينة البحث بهدف التوصـل إلى رؤية الملحنين رحباني في كيفية انتقاء الألحان المناسبة للمشهد المسرحي الغنائي على حسب الجمهور الموجه إليه.

أولاً: الإطار النظري:

المحور الأول: المسرح ومسرح الأخوين رحباني

أولاً: المسرح العربي:

- عرف العالم العربي المسرح الحديث عن طريق القطر المصري عندما احتل نابليون بونابرت مصر في أواخر القرن الثامن عشـر وأوائل القرن التاسـع عشـر (١٧٩٨م _ ١٨٠١م). فقد كان معه بين رجال البعثة العلمية الفرنسية اثنان من كبار الموسيقيين، يسمى أحدهما (ريجل) والثاني (فيلوت). وبعث بونابرت برسـالة إلى فرنسـا طلب فيها فرقة من الممثلين، ووصـلت الفرقة وبدأت التشـخيص (التمثيل) في منزل كريم بك ببولاق. ثم أمر بإنشاء مسرحاً فرنسياً على الأراضـي المصـرية وسمي "المرسـح" الأول في مصـر (مرسـح الجمهورية والفنون)، غادر نابليون مصـر ولحق به ريجل وبقية رجاله بعد أن وضعوا اللبنة الأولى للمسرح الحديث في مصر، وفي العالم العربي[1].

1) **سيد علي إسماعيل:** "**تاريخ المسرح في العالم العربي**"(الفرن التاسع عشر)، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مدينة نصر، القاهرة ٢٠١٦م. ص ١٣-١٤.

- أما بالنسبة للمحاولات العربية فكان مارون النقاش من أوائل العرب الذين سعوا لإدخال فن التمثيل المسرحي في العالم العربي، وهو لبناني ولد في مدينة صيدا اللبنانية عام ١٨١٧م، وأتقن اللغات التركية والإيطالية والفرنسية، أعجب بالفن المسرحي وهو في إيطاليا فألَّف فرقةً مسرحية من أصدقائه في بيروت، ودربهم على تمثيل رواية (البخيل) وعرضها في منزله بالشارع المعروف باسمه في حي الجميزة ببيروت سنة ١٨٤٨م. وفي سنة ١٨٥٠م مثل الرواية المعروفة باسم (أبي الحسن المغفل). وكان حاضروها نخبة من الوجهاء وأهل الفضل من الوطنيين والأجانب[1].
- كانت بدايات القرن العشرين مرحلة انتقال فني، بالنسبة للفِرق المسرحية التي شهد الثلث الأخير من القرن التاسع عشر أمجادها والتي انتهت مع بداية القرن العشرين، ومن أهم هذه الفرق فرقة سليمان الحداد، فرقة سليمان القرداحي، مروراً بفرقة إسكندر فرح وفرقة القباني، باعتبارهما أساس المسرح الغنائي العربي في مصر، ذلك الأساس الذي أفرز لنا أشهر الفرق المسرحية الغنائية بعد ذلك[2].

ثانياً: المسرح الغنائي في مصر:

- يرجع الفضل الأول لأبي خليل القباني _وهو من الشام_ في إدخال عنصر الغناء بين فصول المسرحية أولاً، ومن ثم إدخاله ضمن المشاهد التمثيلية ثانياً، وذلك في المسرح العربي في مصر؛ حيث كان الغناء يقدم في الحفلات الخاصة والعامة بمصاحبة التَخت الموسيقي بصورة منفردة، وغيَّر ذلك بتقديمه بين فصول مسرحياته قِطَعَاً غنائية لعبده الحامولي وألمظ، ثم ضم إلى فرقته المطربين أمثال محمد عبد العزيز، إبراهيم أحمد الإسكندراني، نديم الآلاتي، ليلى الشامية، ملكة سرور[3].
- يعتبر إسكندر فرح من أهم رواد المسرح حيث استقطب أعذب الأصوات الغنائية وهو الشيخ سلامة حجازي إلى فرقته المسرحية واستمر في الصدارة إلى أن انفصل الشيخ سلامة وكون فرقته الخاصة.
- ازدهر المسرح الغنائي على يد سيد درويش فقد قدَّم على مدى ستة أعوام ابتداء من عام 1917م وحتى عام 1923م حوالي ثلاثين عملاً مسرحياً غنائياً من نوع الأوبريت المسرحي، أثرى به المسرح الغنائي المصري والعربي حيث نقل التلحين في المسرح الغنائي من التطريب إلى التعبير الدرامي، وربط الألحان بمعاني الكلمات، وأجواء المشاهد التمثيلية، وأحدث تناسقاً بين الإيقاع الشعري والإيقاع

---

1) **سيد علي إسماعيل: "مسيرة المسرح في مصر 1900م- 1935م فرق المسرح الغنائي"**، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة ٢٠١٨م. ص٢١.

2) المرجع السابق، ص ١١.

3) المرجع السابق ص ١٥، ١٦.

الموسيقي، وطوَّع ألحان المسرح الغنائي للتعبير عن آمال الشعب وآلامه عن طريق تصوير طوائفه المختلفة، وتميزت ألحانه بالسهولة، والبساطة، والشعبية، استلهم تعابيره الموسيقية من واقع الحياة مما جعل أسلوبه وثيق الصلة بالواقع المعايش. كان له السبق في محاولة التأليف الموسيقي للأوبرا بتلحين أوبرا (كليوباترا وأنطونيو) لفرقة منيرة المهدية لكن الموت عاجله قبل أن يستكمل تلحينه[1].

- يسجل أن المسرح الغنائي في مصر شهد انتكاسة وتدهوراً كبيراً برحيل سيد درويش عام1932م، إلى أن أسست "مَلَك" فرقتها المسرحية الغنائية عام 1941م، وهي أول مطربة (مصرية) تنشئ مسرحاً خاصاً بها، إذ شيدت مسرحاً لتقديم عروضها وهو (مسرح أوبرا ملك) الذي افتتح في يناير1942م، ويُذكر أنها قدمت عروضاً لمسرحيات غنائية وليس أوبرا، حيث إن فن الأوبرا بشكله الحقيقي لم يقترب من تقديمه أحد من الملحنين في العالم العربي إلا الأخوين رحباني[*].

ثالثاً: مسرح الأخوين رحباني[2]:

- يعد مسرح الأخوين رحباني أحد أهم المسارح الغنائية العربية التي قدمت الكثير من الأعمال المسرحية المبنية على الإبداع الخالص لهما من حيث النصوص والموسيقى وأفكار قصص الأعمال التي تناولت الحياة القروية البسيطة وكذلك الحياة المدنية المعقدة.
- كانت بداية الرحبانية بتأسيس مسرح غنائي لبناني الهوية هو مشاركتهما في عمل هزلي كتبه بالعامية لويس أبو جودة، وتولّيا فيه مهمة الإخراج.
- أثناء عملهما بالشرطة أسسا مع مجموعة من شباب أنطلياس نادياً ثقافياً أسموه (نادي أنطلياس)، والذي كان كمنصة لهما لتقديم بعض الأعمال القصيرة كلاماً ولحناً، وكانت تعرض أعمالهما في المناسبات السنوية التي كان ينظمها النادي بداية الخمسينات.
- تابعا تلحين بعض الاسكتشات الغنائية التي كانت تنتجها إذاعة الشرق الأدنى، مثل (بارود اهربوا). وهكذا بدأت فكرة مسرح غنائي شامل تتبلور أكثر فأكثر لدى الأخوين، فأسسا الفرقة الشعبية اللبنانية، ومن أهدافها، بعث التراث الشعبي لتقوية الأغنية اللبنانية وإحياء الفولكلور.

---

1) **عبد الواحد وارتي:** "**المسرح الغنائي العربي (النشأة_ الازدهار _ الانحسار)**"، دراسة منشورة، مؤتمر الموسيقى العربية 31، أكتوبر 2022م، وزارة الثقافة، المركز الثقافي القومي، دار الأوبرا المصرية.

*) مقالة نشرت في صحيفة الشرق الأوسط الإلكترونية بتاريخ ١٦ يوليو 2015 تتناول المطربة ملك من خلال عرض رأي د. عمرو دوار في كتابه (ملك.. مطربة العواطف وفرقتها للمسرح الغنائي) https://aawsat.com/home/article/

2) **نبيل أبو مراد:** "**المسرح الرحباني**"، مرجع سابق.

- بعد فترة (1956م) أسست لجنة مهرجانات بعلبك وبدأت نشاطها على مدارج القلعة، واستعانت سنة 1957 بالأخوين رحباني لتقديم الليالي اللبنانية، فقدما عملاً مؤلفاً من لوحات غنائية بعنوان (عادات وتقاليد). ونجحت التجربة وتوالت المهرجانات التي شارك فيها الرحبانيان مع فيروز وصباح ووديع الصافي ونصري شمس الدين وغيرهم.
- يبني المسرح الرحباني دعائمه الدرامية الموضوعية على دعامتين أساسيتين، هما القرية والمدينة. فمن الأعمال التي تصوّر أجواء القرية اللبنانية بمناخها وناسها وعاداتها وتقاليدها وأعراسها (بياع الخواتم 1964م)، والمسرحيات التي تدور في مناخ المدينة ومشاكلها وهموم ناسها مع إطلالات على شؤون الحكم والحكام وعلاقتهم بالفئات الشعبية (الشخص 1968م)، وهناك عملان مستوحيان من التاريخ هما: (أيام فخر الدين 1966م) و(بترا 1977م)، إلى جانب مسرحية ذات طابع ملحمي هي: (جبال الصوان 1969م). أما أثناء الحرب اللبنانية فأنتجوا مثلاً (الربيع السابع 1984م).
- شدّد الفكر الرحباني على إبراز النواحي الأخلاقية، والاهتمام بالنفس والروح، كما لامس مسرح العبث في نماذج مثل الوالي في (صح النوم)، ومنح التنوّع في الأشكال المسرحية (رمزي، عبثي، واقعي) غنىً للمسرحية الرحبانية، بما يجعلها مستمرة في الوجدان الشعبي.

المحور الثاني: مسرحية الشخص

أولاً: المسرحية في لبنان:

- قدم الأخوين رحباني مسرحية الشخص في لبنان بعد حرب يونيو 1967م بعام على مسرح البكاديللي ببيروت، وهي مسرحية غنائية ساخرة من بطولة فيروز ونصري شمس الدين وأنطوان كرباج.
- اظهر الأخوين رحباني فكراً مختلفاً بعرضهما عملاً يدور في قالب بين الواقعية حيث عناصر الدولة بأجهزتها ومحاكمها وقضاتها ومحاميها، والفانتازيا الهزلية كقيام ممثل واحد بعدة أدوار[1].
- تدور قصة المسرحية حول زيارة صاحب منصب كبير في الدولة لأحد أسواق البيع، ولكن شخصيات القصة بدون أسماء فيلقب كلٍ منهم بمهنته أو عمله، فرجل الدولة يلقب بالشخص، والبائعة بالبياعة، والشرطي بالشاويش.

1) **عمرو ماهر**: "**الأخوان رحباني في القاهرة_ الزيارات المنسية**"، موقع مدينة، 6 أكتوبر 2019م، بتصرف. /https://medinaportal.com

ثانياً: المسرحية في مصر[1]:

- كانت فكرة تمصير إحدى المسرحيات الغنائية للأخوين رحباني وتقديمها في القاهرة قائمة لديهما منذ ستينات القرن العشرين.
- ديسمبر 1981م حضرا إلى القاهرة لمناقشة فكرة إنتاج مسلسل غنائي بطولة عفاف راضي وحينها عرضا فكرة المسرحية خلال حديث صحفي.
- إبريل 1982م حضر الأخوين رحباني إلى القاهرة لمدة 48 ساعة لإنجاز الاتفاق على مسرحية الشخص إذ يقوم بتمصير حوارها الشاعر أمل دنقل، وتقوم بدور البطولة عفاف راضي.
- تم اختيار الكورال والعازفين من دار الأوبرا المصرية، والكونسرفتوار، بقيادة المايسترو مصطفى ناجي، وتولى إخراج المسرحية المخرج جلال الشرقاوي.
- بقي الأخوان في القاهرة قرابة الشهر لتدريب عفاف راضي على الألحان والإشراف على البروفات، ثم رجعا إلى بيروت نهاية أكتوبر على أن يعودا مرة ثانية في ديسمبر للبروفات النهائية للعرض.
- تم افتتاح المسرحية منتصف ديسمبر 1982م على مسرح البالون بحضور الأخوين رحباني، ووزير الثقافة محمد عبد الحميد رضوان، ووزير الدفاع المشير عبد الحليم أبو غزالة، ونائب رئيس الوزراء.
- لاقت مسرحية الشخص إعجاب الجمهور منذ أول عرض لها.
- التزمت النسخة المصرية للمسرحية تقريباً بالنص الأصلي لها، إذ أن البياعة تغني للشخص في النسخة اللبنانية أغنية شعبية بما يناسب ثقافتها، لذا ظهرت الحاجة لتغيير الأغنية في النسخة المصرية لاختلاف ثقافة البلدين، فألف الأخوين رحباني أغنية جديدة هي" ياوابور الساعة 12"، وتم استبدال أغنية "بكرة أنت وجاي" بأغنية "غرب الجزيرة"، وأغنية "سوا ربينا" بأغنية "الصاري العالي".
- سافر الأخوين رحباني وعادا إلى بيروت بعد عرض المسرحية بثلاثة أيام وقد اطمئنا إلى نجاح المسرحية والنص، وكانت آخر عمل يخرج حاملاً اسم الأخوين رحباني فبعدها دخل عاصي الرحباني في حلقات من الصمت الطويل حتى وفاته في يونيو 1986م.

1) **عمرو ماهر: "الأخوان رحباني في القاهرة_ الزيارات المنسية"**، مرجع سابق.

ثالثاً: قصة المسرحية[1]:

تحكي القصة عن "الشخص" الذي يرمز لأكبر منصب في الدولة، والذي يقرر أن يمر بالسوق، فتعد له أجهزة الدولة استقبالاً رسمياً، وتخلي السوق وتطرد البائعين، وبالصدفة تمر بائعة طماطم بسيطة لتبيع بضاعتها في السوق قبل وصول الشخص مباشرة، فيتعذر على الشاويش إخراجها من السوق لوصول الشخص، وحينها تقف لمشاهدة موكبه وتشارك في استقباله وتقترب منه لتسلم عليه، ثم تغني له بتلقائية، بعد انصراف الشخص يستجوب الشاويش البياعة، ويتم اعتبار اقتحامها للاستقبال الرسمي جريمة مدبرة، وتتصاعد الإجراءات حتى تتم محاكمة البنت بتهمة الغناء، ويحكم عليها بمصادرة عربة الطماطم وبيعها في المزاد العلني.

رابعاً: بياعة البندورة/ الطماطم:

أ. **فيروز (لبنان):**

- تشكل فيروز إحدى الظاهرات الأبرز التي لعبت دوراً كبيراً في رفع مستوى الأغنية العربية أداءً وتعبيراً وجمالاً[2].
- تلقت تعليماً أكاديمياً في المعهد الوطني العالي للموسيقى ببيروت، ولحن لها كثير من الملحنين في بداياتها الفنية إلا أن عاصي الرحباني عمل على تدريب صوتها وصقله، حيث ساهم مع أخيه منصور في إتاحة الفرصة لها لغناء الألوان الأوروبية الصعبة والألوان الشرقية الصعبة وجميع الألوان ومع كل الأوركسترات، ومن هنا أصبح لها خبرة كبيرة من الصعب أن تتأتى لمطربة أخرى غيرها[3].
- تميزت أغانيها بالتنوع إذ قدمت اللون الفلكلوري بغنائها للقرية فأظهرت نموذج للقرية العربية في ثوبها اللبناني، حيث الطيبة والحب والتسامح ووحدة المجتمع، كذلك ملامح الحياة القروية من ماء وطاحونة وصيد وزراعة، غنت فيروز أيضاً الأغنية الحديثة بما تحمله من معان وأفكار درامية[4].

---

1) **عمرو ماهر: "الأخوان رحباني في القاهرة_ الزيارات المنسية"**، مرجع سابق، بتصرف.

2) **هاشم قاسم: "فيروز في الغناء العربي المعاصر"، المستقبل العربي**، مج25, ع285، ص 123– 137، بيروت، 2002م، ص 123بتصرف.

3) **نبيل أبو مراد: "الأخوان رحباني.. حياة ومسرح_ خصائص الكتابة الدرامية"**، دار أمجاد للنشر، بيروت، 1990م، ص 40 بتصرف.

4) **هاشم قاسم: "فيروز في الغناء العربي المعاصر"**، مرجع سابق، 125 بتصرف.

- تميز صوت فيروز بالتمكن من معظم العرب الصوتية وأنه معبراً عن أحلام وفكر المستمع[1].

ب. عفاف راضي (مصر):

مطربة مصـرية من مواليد الخمسـينات بمدينة المحلة الكبرى، درسـت في الكونسـرفاتوار وهي في العاشرة من عمرها، وحصلت على البكالوريوس بتقدير امتياز وهي في سن الثامنة عشر، ثم حصلت على درجتي الماجستير والدكتوراة من أكاديمية الفنون، شاركت عفاف راضي في عدة مسرحيات غنائية منها (على فين يا دوسـة)، قدمت مسـلسـل (زمن الحلم الضـائع) إخراج وفيق وجدي، وللإذاعة قدمت مسـلسـلا وحيداً بعنوان (حبي أنا) شـاركها بطولته الملحن بليغ حمدي، وللسـينما (مولد يا دنيا) بطولة محمود ياسين وعبد المنعم مدبولي ولبلبة وسعيد صـالح، وحقق نجاحا باهرا. قدمت العديد من الأغاني الرومانسية والوطنية، ومن أشهر أغانيها: هوا ياهوا، مصر هي أمي، سهر الحبايب [2].

ثانياً: الإطار التطبيقي:

تسـتعرض فيه الباحثة الدراسـة المقارنة لمشـهد الاسـتقبال بين النسـختين اللبنانية والمصـرية من خلال جدول للمقارنة بينهما في الشخصيات ومراسم الاستقبال، ثم المقارنة لأغنية بياعة (البَنَدُورَة / الطماطم) في عناصـر (القالب– المقام– الميزان– الضـرب– المسـاحة الصـوتية– الصـيغة البنائية– الآلات الموسيقية المستخدمة)، ثم دراسة تحليلية لكلتا الأغنيتين في (المسار اللحني– التناول الإيقاعي).

مشهد الاستقبال في النسختين:

أولاً: الشخصيات الرئيسية:

الشخصية	لبنان	مصر
أكبر سلطة في الدولة	الشخص	الشخص
البائعة	بياعة بندورة	بياعة طماطم
رجل القانون	الشاويش	الشاويش
رئيس رجل القانون	المتصرف	المحافظ
مسؤولو الاستقبال	لجنة الاستقبال	لجنة الاستقبال

1) المرجع السابق 127بتصرف.

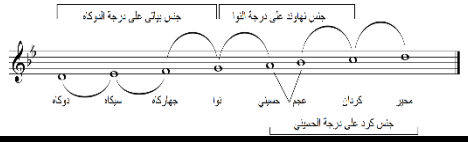
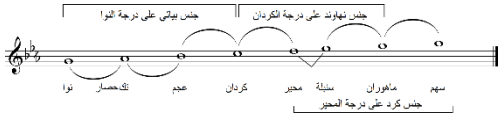
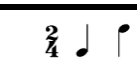
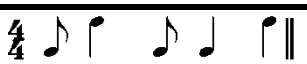
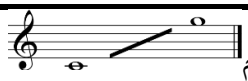
2) **محمد نحلة: "في عيد ميلادها معلومات لا تعرفها عن عفاف راضي"**، صدى البد، الأحد 12 مايو 2024م، بتصرف https://www.elbalad.news/

ثانياً: مراسم الاستقبال

قبل الاستقبال يشرع الشاويش في إخلاء الساحة من البياعين ثم يأتي المتصرف أو المحافظ ليتأكد من إخلاء الساحة، ثم تحضر لجنة الاستقبال وتوصي بالتحضيرات للمراسم، وتفصيلها كالتالي:

وجه المقارنة	لبنان	مصر
المكان	الساحة	الميدان والساحة
الإعداد والتحضير	تعليق الزينة	تعليق الزينة
	الوفود بتوقف ع الداير	الوفود تقف صفوف
	الجمعيات، أساتذة المدارس، والهيئات، ما حدا في وسط الساحة.	الجمعيات، تلامذة المدارس، الهيئات الرسمية، منظمة الشباب، محدش في وسط الميدان.
	السلام على الشخص	السلام على الشخص
	فرقة دبكة ترقص بدون مطرب	الفرقة الشعبية ترقص بدون غناء
	وليمة وتصفيق	غداء على شرف الشخص وتصفيق
حفل الاستقبال	مارش وموسيقى عسكرية	نفس المارش والموسيقى عسكرية
	تتسلل البياعة وترحب بالشخص	تتسلل البياعة وترحب بالشخص
	غناء الوفود للترحيب بالشخص أغنية باللهجة اللبنانية	غناء الوفود للترحيب بالشخص نفس الأغنية باللهجة المصرية
	رقصة الدبكة وغناء البياعة أغنية (جبلية النسمة)	رقصة للنساء وغناء البياعة أغنية (يا وابور الساعة 12)
الضيافة	اعتذار الشخص عن الضيافة	اعتذار الشخص عن الضيافة
التوديع	ذهاب بدون وداع	ذهاب بدون وداع

المقارنة بين أغنية بياعة البَنَدُورَة / الطماطم في النسختين:

وجه المقارنة	لبنان	مصر
المدة الزمنية	تقريباً 3 دقائق	تقريباً 3 دقائق ونصف
القالب	طقطوقة مرحلة ثانية	طقطوقة مرحلة ثانية
المقام	بياتي الدوكاه 	بياتي النوا 
الميزان	$\frac{2}{4}$	$\frac{4}{4}$
الضرب	وحدة سايرة  سداسي دبكة مصمودي صغير	صعيدي  فلاحي مصري واحدة كبيرة
المساحة الصوتية	من الدوكاه إلى البزرك	من الراست إلى السهم 
الصيغة البنائية	مقدمة آلية– مذهب– ثلاثة أغصان	مقدمة آلية– مذهب– غصنين
الآلات الموسيقية	فرقة موسيقية مع بروز آلة المجوز* والآلات الوترية والإيقاعية	أوركسترا عربية مع بروز آلة القانون وآلات النفخ النحاسية

* آلة نفخ تقليدية تشبه الناي المزدوج ترافق رقصات الدبكة في الشام.

تحليل أغنية جبلية النسمة:

كلمات الأغنية:

(مذهب) جبيلة النسمة جبلية والملقى الطيب طايب
ردي الجدايل يا صبية وصلوا وصلوا الحبايب

(غصن1) جبلية النسمة ومرتاحة وفتحت للحب جناحها
والصبية عند المية ترقص وتطير الساحة
سألوا سألوا طلو سألوا أهلك عنا طلوا سألوا
والصبية اللي ملهية أخدتها النسمة الجبلية

(غصن2) جَرَّحْنِي امبارح موالك خبرني كيف حوالك
وين ما بترحل وين ما بتنزل
أنا مكتوبة على بالك
كتبوا كتبوا سهروا كتبوا واللي عشقوا سهروا كتبوا
والصبحية اسأل عليي وابعتلي النسمة الجبلية

(غصن3) يا طير الـ من عندن طاير يا محمل بالبشاير
نحنا نطرنا وتحسرنا والفرح عندن داير
يا حجل يا حجل قلن يا حجل
ما منساهن قلن يا حجل
وبعينيي في خبرية سرقتها النسمة الجبلية

جبلية النسمة

التحليل:

الجزء	المقياس	المسار اللحني	التناول الإيقاعي	ملاحظات
مقدمة آلية	من م(1) إلى م(2)	تكرار درجة الدوكاه مع نموذج لحني بسيط.	تكرار إيقاع	تقوم المقدمة الآلية على تكرار النغمات، وتعتبر العبارة الثانية معكوس الأولى، إذ أن الأولى تبدأ من أساس الجنس صعودا للغماز، أما الثانية
	من م(3) إلى م(7)	عبارة في جنس بياتي وركوز تام على درجة الدوكاه	تكرار إيقاع	

	من م(7)^{2} إلى م(12)	عبارة في جنس بياتي وركوز تام على درجة الدوكاه	تكرار إيقاع	فتبدأ من الحسيني هبوطاً للأساس أي الدوكاه.
المذهب	من م(12)^{2} إلى م(16)^{1}	عبارة في جنس كرد الحسيني وركوز تام على الحسيني	إيقاع الكلمات	يعتمد المذهب على تكرار النغمات، والدرجات السلمية ↑ ↓، والتتابع اللحني الهابط.
	من م(16)^{2} إلى م(21)	عبارة في مقام بياتي وركوز تام على الدوكاه.		
الأغصان	من م(21)^{2} إلى م(25)^{1}	عبارة في جنس راست النوا وركوز تام على النوا.	إيقاع الكلمات	ظهور درجة نم حجاز لتأكيد جنس راست النوا.
	من م(25)^{2} إلى م(29)^{1}	عبارة في جنس راست النوا وركوز تام على النوا.	إيقاع الكلمات	قائمة على تتابع لحني في جنس راست النوا هبوطاً من درجة المحير.
	من م(29)^{2} إلى م(35)^{1}	جملة تامة في مقام كلعزار* وركوز مؤقت على الحسيني.		تكرار درجة الأوج والكردان.
	م(35)^{2} إلى م(37)	هبوط سلمي لمقام البياتي	إيقاع الكلمات	ظهور درجات المقام كاملاً

التعليق على (جبلية النسمة):

1. **الكلمات:** تعبر الكلمات عن جو الزراعة في جبل لبنان، ورموز الزراعة هناك بالصبية الفلاحة التي انشغلت بسبب النسمة العليلة بالجبل.
2. **المقام:** استخدم الملحنان مقام البياتي مع الانتقال الغير مباشر في جنس الفرع إلى راست النوا مما أنتج مقام كلعزار.

*كتاب مؤتمر الموسيقى العربية 1932م، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1933م، ص 274- 275.

3. **اللحن:** يعتمد اللحن على التكرار النغمي، والحركة السلمية صعوداً وهبوطاً مع القفزات البسيطة مثل الثالثة والخامسة التامة.
4. **الإيقاع:** يقوم لحن المقدمة الآلية على إيقاع ويحقق تناسقاً مع إيقاع رقصة الدبكة التي تؤديها الفرقة الشعبية، أما الكلمات فقد التزم الملحنان بالتقطيع العروضي لها فأنتج تقطيعها إيقاع سداسي دبكة مع التنويع عليه.
5. **التعبير باللحن عن معنى الكلمة:** اعتماد اللحن على جنس الفرع من مقام البياتي، إذ يركز على الطبقة الوسطى والجوابات، وفي ذلك تعبير عن ارتفاع الصوت الملازم لسكان الجبال حيث إن المساحات الواسعة تتطلب رفع الصوت، فضلاً عن صدى الصوت الناشئ من تلك المسافات في الجبل فقد ظهر في انعكاس لحن المقدمة الآلية.
6. **الآلات والأداء:** الاعتماد على الفرقة الموسيقية التقليدية اللبنانية، بروز آلة المجوز مع الآلات الإيقاعية المصاحبة لرقصة الدبكة خصوصاً في المقدمة الآلية التي تتكرر قبل غناء كل غصن.

تحليل أغنية ياوابور الساعة اتناشر:

كلمات الأغنية:

(مذهب) يا وابور الساعة اتناشر يامجبل ع الصعيد
حبيبي جلبه دايب وأنت جلبك حديد
وأنا سهرانه من شوجي والنوم عني بعيد
بعيد عني بعيد من مصر للصعيد
(غصن1) يا أهل المحبة وقع الخصام
بين الأحبة وسكت الكلام
كتبوا علينا كتبوا الملام
والدمع كتبوا واللي حرام
يا وابور الساعة اتناشر والخوف ده مش بالإيد
خوفي السكة تتغير وتوديك بلد بعيد
تنسى تروح الصعيد تنسى تروح الصعيد

(غصن2) أنـــا وحـــبـــيـــبـــي كـــان يـــامـــا كـــان
أنـــا وحـــبـــيـــبـــي كـــنـــا جـــيـــران
وخـــدتـــنـــي الـــغـــربـــة وطـــار الـــزمـــان
وأنـــا راجـــعـــه لـــه قـــبـــل الأوان
يـا وابور الســـاعـة اتنـاشـــر يـــالـــلـــي دخـــانـــك عـــيـــد
خـدنـي لـلســـهـل الأخضـــر نـــمشـــي ونـــزرع مـــواعـــيـــد
مـــن مصـــر لـــلصـــعـــيـــد مـــن مصـــر لـــلصـــعـــيـــد

يا وابور الساعة 12

عفاف راضي

التحليل:

الجزء	المقياس	المسار اللحني	التناول الإيقاعي	ملاحظات
مقدمة آلية	من م(1) إلى م(5)[1]	عبارة في مقام بياتي النوا وركوز تام على اليكاه	قائمة على التركيبة الإيقاعية	تبدأ العبارة من أساس المقام وجنس الأصل ثم جنس الفرع هبوطاً في القرارات.
المذهب	من م(5) إلى م(8)	عبارة في جنس بياتي النوا وركوز مؤقت على درجة الكردان.	إيقاع المقدمة مع تغيير بسيط.	- بدايتها نفس بداية المقدمة. - فيها تكرار نغمي وتتابع سلمي وحركة ترددية.
	من م(9) إلى م(13)[1]	عبارة في مقام تصويري لمقام كلعزار وركوز تام على النوا.	إيقاع الكلمات	- ظهور جنس الفرع راست في منطقة القرار لمقام بياتي النوا. - فيها تكرار نغمي وتتابع سلمي وقفزات.
الأغصان	من م(13) إلى م(14)	لزمة موسيقية	تقوم على إيقاع	- إيقاع اللزمة مطابق لإيقاع أول المذهب. - تقوم على تكرار الجهاركاه ثم الركوز على النوا.
	من م(15) إلى م(19)	عبارة في جنس نهاوند على الراست وركوز تام على الراست.	إيقاع الكلام مع ظهور الرباط الزمني.	تعتمد على تكرار النغمات وظهور تصوير على بعد ثانية صاعدة من درجة كرد.
	من م(20) إلى م (23)	عبارة في مقام نهاوند الكردي على الراست وركوز مؤقت على النوا.		تنوع الحركة اللحنية بظهور قفزة الثالثة والسادسة وهبوط سلمي لمقام النهاوند.

	من م(24) إلى م(27)	عبارة في جنس بياتي النوا وركوز مؤقت على الكردان.		تكرار للعبارة الأولى من المذهب مع تغيير بسيط إذ بدأ اللحن بالنوا.
	من م(28) إلى م(32)[1]	عبارة في جنس بياتي النوا وركوز تام على النوا.	إيقاع الكلمات	فيها تصوير على بعد ثانية هابطة من العجم إلى الحسيني، تكرار الحسيني.
إعادة المذهب	من م(32) إلى م(42)	جملة في مقام بياتي النوا وركوز تام على النوا.		تكرار لحن المذهب مع تغيير في القفلة.

التعليق على ياوابور الساعة اتناشر:

1. **الكلمات:** تحمل معاني الكلمات شعور عاطفي وتبدأ بمقطع الأغنية الشعبية ياوابور الساعة اتناشر، وعادة ما ترافق أغاني المزارعين، إذ أن الوابور وسيلة الانتقال التي تمر أمام مزارعهم، والتي تعبر أيضاً عن صعيد مصر الذي تزرع فيه الطماطم.
2. **المقام:** جاء اللحن في مقام البياتي المصور على النوا وانتقل إلى جنس راست الراست في المذهب، أما الأغصان فكانت في مقام النهاوند مع إنهاء لحن الغصن بمقام بياتي النوا.
3. **اللحن:** اعتمد لحن المقدمة والمذهب على لحن الأغنية الشعبية ياوابور الساعة والتنويع عليه، وامتاز لحن الأغصان بالتنويع في الحركة اللحنية، وذلك بالتكرار النغمي، والتتابع، والقفزات الواسعة، والتصوير.
4. **الإيقاع:** يقوم اللحن على إيقاع الكلمات إذ التزم الملحنان بالتقطيع العروضي لها، مع تناسق إيقاع اللزمة الموسيقية المتكررة قبل كل غصن مع إيقاع كلمة (يا وابور).
5. **التعبير باللحن عن معنى الكلمة:** استخدم الملحنان النهاوند للتعبير عن الحزن من وقوع الخصام بين الأحبة في (يا أهل المحبة... الكلام)، أيضاً عبرا عن نزول قطرات الدمع بالهبوط السلمي لمقام النهاوند من درجة الكردان، كما عبرا بإيقاع اللزمة عن مناداة الوابور.
6. **الآلات والأداء:** استخدام أوركسترا مع آلات الموسيقى العربية، وبروز آلة القانون التي اشتهرت بها مصر أيضاً، مع آلات النفخ النحاسية في اللزمة للتعبير عن المزمار الصعيدي وصافرة القطار.

نتائج البحث وتفسيرها:

بعد المقارنة والتحليل لعينة البحث تتطرق الباحثة للإجابة على أســـئلة البحث وتفســـير النتائج التي توصلت إليها.

أولاً: الإجابة على أسئلة البحث:

1) ما هي مسرحية الشخص؟

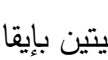
هي مســـرحية غنائية من تأليف وألحان الأخوين رحباني مدتها حوالي ســـاعتين، وتعتبر آخر الأعمال التي اشتركا فيها إذ توفي بعدها عاصي الرحباني، وهي تتشابه في تكوينها بالأوبرا إذ أن معظم الحوار بين الممثلين مُغَنَّى، ولكنها احتوت أيضـاً على بعض الحوارات المحكية، كذلك تحوي رقصـات وأغاني منفردة وجماعية، قدمها الأخوين رحباني عدة مرات لجماهير مختلفة مثل ســـوريا، والأردن، وعندما قدماها إلى مصـر حرصـا على تعديلها وتغيير لهجتها والأغاني الرئيسـية فيها والرقصـات بما يتناسـب وثقافة وطبيعة الجمهور المصري، ويمكن أن تعتبر هذه المسرحية من المسرح التسجيلي إذ أنها أظهرت ثقافة البلدين (لبنان ومصـر) بشـكل حقيقي حيث اسـتخدم الأخوين رحباني المواقع الجغرافية التي يتم زراعة ثمرة الطماطم فيها وتطرقت إلى بعض المشاكل التي تتصل بها مثل (مرشوشة_ مغشوشة).

2) ما الفرق بين أغنية بياعة (البَنْدُورَة/ الطماطم) للشخص بين العرض اللبناني والعرض المصري؟

أظهر الأخوين رحباني ثقافة البلدين لبنان ومصـــر في أغنية البياعة، حيث ظهر في الأغنية اللبنانية جبل لبنان ونسيمه العليل، ورقصة الدبكة والآلات الموسيقية التقليدية اللبنانية مثل المجوز، كذلك ظهر فيها نوع من الصـلابة التي يتمتع بها سكان الجبال، أما في مصـر فقد ظهرت روح الصـعيد في مطلع الأغنية الشـعبية المسـتخدمة (يا وابور السـاعة اتناشـر) وهي من تراث صـعيد مصـر، كذلك اسـتخدام آلات النفخ النحاسية التي توحي بالمزمار الصـعيدي وصـوت صـافرة الوابور، أيضـاً ظهر نوع من الرقة التي يتمتع بها سـكان الوادي من خلال الكلمات التي تحمل شـعوراً عاطفياً بلحن في مقام النهاوند (يا أهل المحبة ...)، كذلك الحركة الانسـيابية للحن من قفزات وتتابع وتصـوير توحي بالتناغم الواقع في حركة زراعة الطماطم في الصعيد من جو دافئ وجريان المياه وصافرة القطار.

تفسير النتائج:

- غنت بطلة القصـــة أو بياعة (البندورة/ الطماطم) في المســـرحية ثلاث أغاني منفردة، وتختلف الأغاني في النسخة اللبنانية عنها في النسخة المصرية.

- التزم الأخوين رحباني في مشهد الاستقبال بمراسم أو بروتوكول الاستقبال المتبع في النظام العالمي عند استقبال الرؤساء والشخصيات المهمة في الدول.
- غنت البياعة في مشهد الاستقبال أغنية (جبلية النسمة) في لبنان، وفي مصر (يا وابور الساعة اتناشر)، وهنا يظهر توافقاً إيقاعياً في تقطيع الكلمات بين مطلع الأغنيتين بإيقاع  ، ويمكن إيضاح الفرق بين الأغنيتين التي اظهرتا ثقافة وطبيعة بلدين في الجدول التالي:

وجه المقارنة	لبنان	مصر
المنطقة	جبل لبنان	صعيد مصر
موضوعها	عاطفي	عاطفي
القالب	طقطوقة مرحلة ثانية	طقطوقة مرحلة ثانية
المقام	مقام أساسي (بياتي)، كلعزار	مقام مصور على بعد رابعة (بياتي النوا)، تصوير كلعزار، نهاوند
الميزان	ثنائي	رباعي
الضرب	وحدة سايرة، سداسي دبكة، مصمودي صغير	صعيدي، فلاحي مصري، واحدة كبيرة
الإيقاع	إيقاع متكرر، إيقاع الكلمات المتناسق مع إيقاع رقصة الدبكة.	إيقاعات متنوعة، إيقاع الكلمات المتناسق مع إيقاع كلمة (يا وابور)
المساحة الصوتية	أوكتاف وثانية متوسطة	أوكتاف وخامسة تامة
الآلات الموسيقية	فرقة موسيقية لبنانية تقليدية (آلة المجوز، آلات وترية، آلات إيقاعية)	أوركسترا مع آلات عربية وبروز آلة القانون وآلات النفخ النحاسية
خصائص نص الكلمات	تشير الكلمات إلى الزراعة في جبل لبنان وخصوصاً البندورة الجبلية التي تختلف وتتميز عن باقي أنواع نفس الثمرة.	تشير الكلمات إلى الزراعة في صعيد مصر وخصوصاً الطماطم التي تتطلب البيئة الموجودة في الصعيد.

خصائص اللحن	لحن يعتمد على التكرار النغمي، والحركة السلمية صعوداً وهبوطاً مع القفزات البسيطة مثل الثالثة والخامسة التامة.	استخدام نص اللحن الشعبي المصري ياوابور الساعة اتناشر، مع التنويع في الأغصان بتنوع الحركة اللحنية، وذلك بالتكرار النغمي، والتتابع، والقفزات الواسعة، والتصوير.

التوصيات والمقترحات:

1) دراسة المسرحية الغنائية (الشخص) كاملة دراسة تحليلية للنسخة اللبنانية والنسخة المصرية ووضعها ضمن مناهج التاريخ والتحليل بالكليات والمعاهد المتخصصة.
2) دراسة أسلوب أداء الألحان اللبنانية والمصرية والمقارنة بينهما للوصول إلى الثقافات المشتركة والمختلفة بين البلدين.
3) الاهتمام بالدراسات المقارنة بين ألحان متشابهة بين أكثر من بلد ومعرفة الفرق بينهما على غرار مسرحية الشخص.
4) الاهتمام بموسيقى الشعوب في المناهج الدراسية بمرحلة بكالوريوس.

قائمة المراجع:

الكتب:

1) آمال مختار صادق، فؤاد أبو حطب: "مناهج البحث وطرق التحليل الإحصائي"، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة محمد عبد الكريم حسان، الجيزة، 2010م .

2) السـيد بهنسـي: "البروتوكول الرسـمي والدبلوماسـي"، ط1 عالم الكتب للطباعة والنشـر، القاهرة، 2013م.

3) سيد علي إسماعيل: " بداية المسرح التسجيلي في مصر"، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، يناير 2017،

4) ـــــــــــ: "تاريخ المسرح في العالم العربي"(الفرن التاسع عشر)، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مدينة نصر، القاهرة ٢٠١٦م.

5) ـــــــــــ: "مسيرة المسرح في مصر 1900م- 1935م فرق المسرح الغنائي"، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة ٢٠١8م.

6) المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1992م.

7) نبيل أبو مراد: "الأخوان رحباني.. حياة ومسـرح_ خصـائص الكتابة الدرامية"، دار أمجاد للنشـر، بيروت، 1990م.

الأبحاث والدراسات العلمية:

8) أحمد محمد عبد المقصـود: دراسـة منشـورة، المجلة العلمية لكلية السـياحة والفنادق، جامعة الإسكندرية، مجلد 18,1، عدد 1، ديسمبر 2021م، ص130- 143، عدد خاص لنشر أبحاث الويبنار الدولي " قوة التراث الثقافي في التطوير الاجتماعي والاقتصادي".

9) زينب أحمد السقيلي: بحث منشور، مجلة السياحة والفنادق والتراث، كلية السياحة والفنادق، جامعة مطروح، المجلد 4، العدد 2، يونيو 2022م ، ص 221- 242.

10) عبد الفتاح قلعه جي: "المسـرح التسـجيلي.. كشـف للحقائق ومواجهة للتغيير"، بحث منشـور، مجلة الحياة المسرحية، وزارة الثقافة السورية، مديرية المسارح والموسيقى، دمشق، سورية العدد 71.

11) عبد الواحد وارتي: "المسرح الغنائي العربي (النشأة_ الازدهار _ الانحسار)"، دراسة منشورة، مؤتمر الموسيقى العربية الحادي والثلاثون، أكتوبر 2022م، وزارة الثقافة، المركز الثقافي القومي، دار الأوبرا المصرية.

12) عبير الجابي: دراسة منشورة، مؤتمر الموسيقى العربية الحادي والثلاثون، أكتوبر 2022م، وزارة الثقافة، المركز الثقافي القومي، دار الأوبرا المصرية.

13) علاء معين فريح ناصر: بحث منشور، مجلة بحوث في التربية النوعية، كلية التربية النوعية، جامعة القاهرة، عدد 41، القاهرة، يناير 2022م، ص 122- 147

14) محمود عبد الفتاح محمد محسب: بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقى، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، المجلد الثامن والعشرون، إبريل 2014م، ص 3331- 3357.

15) نبيل أبو مراد: "المسرح الرحباني"، مجلة العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 710، الكويت، يناير 2018م.

16) نهيل سلوم: دراسة منشورة، مؤتمر الموسيقى العربية الحادي والثلاثون، أكتوبر 2022م، وزارة الثقافة، المركز الثقافي القومي، دار الأوبرا المصرية.

17) هاشم قاسم: "فيروز في الغناء العربي المعاصر"، المستقبل العربي، مج25, ع285، ص 123- 137، بيروت، 2002م.

18) يوسف طنوس: دراسة منشورة، مؤتمر الموسيقى العربية الحادي والثلاثون، أكتوبر 2022م، وزارة الثقافة، المركز الثقافي القومي، دار الأوبرا المصرية.

المواقع الإلكترونية:

19) International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences (Second Edition),2015.

20) Rob Eckland, Musicals and musical theatre, BBC, BITSIZE,bbc.co.uk/bitsize/articles/zbhqjhv.

21) https://ar.wikipedia.org/

22) https://aradbranding.com/

23) https://tounesaf.org/

24) https://medinaportal.com

25) https://www.elbalad.news

26) https://gate.ahram.org

27) https://sina.birzeit.edu/qabas/lemma/2021887000

28) https://aawsat.com/home/article/

29) https://www.independentarabia.com/

ملخص البحث

دراسة مقارنة لمشهد الاستقبال من مسرحية الشخص للأخوين رحباني بين لبنان ومصر

م.د/ سهيلة عبد المعطي عثمان علي*

الشـعب هو جماعات الناس التي تخضـع لنظام اجتماعي واحد، والتي قد تواجه مشـاكل مختلفة منها الاجتماعية، وأخرى اقتصـادية وسـياسـية، ويختلف رد فعل كل شـعب تجاه مشـكلاته على حسـب طبيعته، ويظهر صدى هذا الرد في الفنون المختلفة ومنها المسرح الغنائي الذي برع في تقديمه الأخوين رحباني، إذ قدموا مسـرحيات كثيرة مختلفة الأجواء فمنها ما تدور أحداثها في القرية، وأخرى في المدينة ومشاكلها مثل مسرحية (الشخص)، والشخص مسرحية غنائية عرضت على مسرح البيكاديللي ببيروت عام 1968م من إخراج صبري الشريف وبطولة فيروز، وتعد من أكثر مسرحيات الرحابنة نسخاً حيث أعادا عرضـها للجمهور المصـري، وقد حرص الأخوين رحباني عندما قدما مسـرحية (الشـخص) إلى الجمهور المصـري عام 1982م على "تمصـير" المسـرحية، إذ أُوكل إلى الشـاعر أمل دنقل تغيير المسرحية من اللهجة اللبنانية إلى اللهجة المصـرية، وأدت فيها دور البطولة عفاف راضـي، مما أوجب على الملحنين والشـاعر تغيير بعض أغاني المسـرحية وتعديل بعض المشـاهد لتتناسـب والجمهور المصري.

يتكون هذا البحث من: مقدمة– مشـكلة – أهداف– أهمية– أسـئلة– منهج– عينة– أدوات– مصطلحات–دراسات سابقة، ثم الإطار النظري وينقسم إلى محورين الأول "المسرح ومسرح الأخوين رحباني، والمحور الثاني "مسرحية الشخص"، ثم الإطار التطبيقي وفيه تستعرض الباحثة دراسة مقارنة تحليلية لنماذج عينة البحث بهدف التوصل إلى رؤية الملحنين رحباني في كيفية انتقاء الألحان المناسبة للمشهد المسرحي الغنائي على حسب الجمهور الموجه إليه ، يليه النتائج التي تبدأ بالإجابة على أسئلة البحث ثم تفسير النتائج، يليها توصيات البحث ، ويختتم البحث بقائمة المراجع وملخص باللغة العربية والإنجليزية.

*مدرس دكتور بقسم الموسيقى العربية _ شعبة تأليف، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة.

Abstract

A comparative study of the reception scene from the play “The Person” by Rahbani brothers between Lebanon and Egypt

Sohaila Abdelmouty Othman Ali*

The people are groups of people subject to one social system, who may face different problems, including social, economic and political ones. The reaction of each people to its problems varies according to its kind, and the echo of this response appears in the various arts, including musical theatre, which the Rahbani brothers excelled in presenting. They presented many plays with different types, some of which took place in the village, and others in the city and its problems, such as the play (The Person). The Person is a musical play that was shown at the Piccadilly Theatre in Beirut in 1968, directed by Sabry Al-Sharif and starring Fairuz. It is considered one of the most copied Rahbani plays, as they re-showed it to the Egyptian audience. When the Rahbani brothers presented the play (The Person) to the Egyptian audience in 1982, they were keen to “Egyptianize” the play, as they assigned the poet Amal Dunqul to change the play from the Lebanese dialect to the Egyptian dialect, and Afef Radi played the lead role in it, which required the composers and poet to change some of the play’s songs and modify some scenes to suit the Egyptian audience. This research consists of: Introduction - Problem - Objectives - Importance - Questions - Methodology - Sample - Tools - Terms - Previous Studies, then the theoretical framework, which is divided into two axes: the first is "Theatre and the Rahbani Brothers' Theatre", and the second axis is "The Personal Play", then the applied framework, in which the researcher reviews a comparative analytical study of the research sample models with the aim of reaching the vision of the Rahbani composers on how to select appropriate melodies for the musical theatre scene according to the audience to which it is directed, followed by the results that begin with answering the research questions, then interpreting the results, followed by the research recommendations, and the research concludes with a list of references and a summary in Arabic and English.

* Lecturer, Department of Arabic Music, Composition Section, Faculty of Music Education, Helwan University, Cairo.